

SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM ROMANINDA GERÇEKLIK, GELENEK VE YENİLİK

Seyit Battal UĞURLU*

Özet

Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm* romanı ile köy-kent ikilemini yeniden, ama farklı bir bakış açısıyla ele alan, bundan dolayı Türk edebiyatında 1980'li yıllara damgasını vuran bir ilk roman yazmış ve bu sorunu sonraki iki romanında da ele almıştır. *Otobiyografik dürtü* ile bezeli olan eser, Aktaş ailesinin köyden göçünü, çarpık kent ilişkileri içinde tepetaklak olmasını ve kent ilişkisizlikleri içinde yabancılaşmasını konu alır. Yazarın *ben'*ine birçok açıdan denk bir temsil yetisiyle donatılan Dirmit'in büyüme ve yazar olma öyküsü bu süreçte gerçekleşir. Kişilerin her biri kendine özgü olağan dışlıklar barındıran dünyaya sahiptir. Romanda, kökü Orta Asya Türk inanışlarına dayanan halk kültürünün anlamı olanaklarından yararlanması, yapı öğesine dönüşen bir dil oluşumuna da kaynaklık eder. Sürekli kayıplara karışan babanın, 'medenî dünya'nın aygıtlarını, akıldışı bir yaşam süren köye taşımalarının yankıları, ölümün eşliğinde Azrail'le defalarca pazarlık yapan anne, kendine canlı-cansız varlıklardan oluşan bir dünya kuran kız ve ortak bir hissiyatla davranan köy halkı; romanı, gerçeklik açısından Latin Amerika edebiyatına, üçüncü dünyalılık bağıyla bağlar. Eser, şiirsel bir iç sesle örülmüş, zengin bir gözlemden ve halk anlatılarının ritminden güç almıştır. *Sevgili Arsız Ölüm'*de göç, mekân değiştirmeyle sınırlı değil, ölüm-yaşam zıtlığı, yoksulluk ve farklı bireysel temalara bağlanan içsel yolculuklar üzerinden de açılır. Bu yazıda, anılan eserin, Türk roman geleneğine ve bunun gerçeklik anlayışına getirdiği yenilik ele alınmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*, Türk romanı, gerçekçilik, büyümlü gerçekçilik, halk anlatıları

Giriş

Latife Tekin'in (d. 1957) 1983 yılında yayımladığı *Sevgili Arsız Ölüm* romanında, Aktaş ailesinin köyden kente göçü ve göç sonrası yaşamı; gerçeğin, gerçeküstünün, fantezinin ve folklorik motiflerin olanaklarına yaslanılarak anlatılır. Gerçek ile fantezi arasında sıklıkla gelgitler yapılan romanda anlatıcı; içerden, tarafsız, bazen de ironik yaklaşım sergiler. Bu tutum sayesinde açılan aralıkta; olağanüstü, saçma ve hurafe, yaşamın birer parçası olarak kendisine yer bulur. Eserde olağanüstünün, romanın temel kurucu öğeleriyle iç içe verilmesi, klâsik anlamıyla gerçekçiliği aramayı devre dışı bırakır. Çünkü olağanın yasalarını daha baştan geçersizleştiren, olağanüstüne ise hep kapı aralayan bir kurgu mantığı, kendini daha baştan kabul ettirir. Tekin, bu eseriyle 1980'lerdeki Türk romanı için alışılmadık bir anlatım dili ve tarzı getirmesiyle şaşırtıcı bir etki uyandırır. Yazarın kullandığı dil, aile ortamında konuşulan, dış etkilerle bozulmamış dildir ve Türk nesir geleneği ile sözgelimi *Dede Korkut Hikâyeleri*'yle yakın akrabalık ilişkisi içindedir. Tekin'in yeniliği ve başarısı; toplumsal belleğin aşına olduğu, ama pek kullanılmadığı için 'kayıp' olmuş bir dilin izini, o dilin var

* Yrd. Doç. Dr.; Yüzüncü Yıl Üniv., Fen-Edebiyat Fak., Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Van.

◆ Seyit Battal Uğurlu

olduğu zaman dilimi içinden sürmesindedir. Baştan sona -di’li zaman kipiyle ilerleyen *Sevgili Arsız Ölüm*, Türkiye taşrasında yaşayan insanın, Türk romanının temel sorunlarına bağlanabilecek köy-kent ikilemi, yoksulluk gibi sorunlarına, dil ve anlatım açısından gelenekle kurduğu köprü üzerinden ve mevcut roman anlayışı açısından yeni olarak kabul edilebilecek bir gerçeklik anlayışıyla verir.

Roman, her biri kendi içinde serpilip gelişen, kendi üstüne kapanan ve nihayetinde bütünlüğe ulaşan parçalar toplamından kurgulanmıştır. Doğrusal ilerleyen bir anlatı yapısından uzak olan eserde, her biri önemli birer anlatı parçası olan çok sayıdaki ayrıntı toplamı, anlık etkiler ve anlatı içinde gelip geçici kurgular yaratmak amacıyla cömertçe harcanır. Semih Gümüş (1991, 111); Tekin’in başarısını; dilinde, anlatım zenginliğinde, üslubunun özgünlüğünde değil, “gözlem gücündeki zenginlik”te ve “ayrıntıları kavrama yeteneği”nde görür.

Gerçekçi ve modernist romanın yapı özelliklerini es geçen, fanteziyi düşle, gerçekle, olağandışıyla iç içe geçiren ve bunu ‘normal’ bir atmosfer içinde veren eser, halk anlatıları dilinin ve halk inançlarının olanaklarıyla modern romanın anlatım tekniklerini sentezlemesiyle, dikkati çeker. Bu durum, eserin Türk romanında halk anlatılarının olanaklarından yararlanan yazarlar arasına sadece bir yenisini koymaz, özellikle *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) adlı eseriyle, Gabriel Garcia Marquéz’in (d. 1928) 1980’li yılların Türk romanı üzerindeki etkisini uç noktada temsil etmesini sağlar. Tekin’in *romansal hakikati* faklı dillendirmişliği, onu, gerçeği sadece *gerçekçilik* düzleminde algılayan kesimin eleştirileriyle karşı karşıya getirir (Açıkturum, 1995, 10–14).

Eser, temelde iki ana bölüme ayrılmış durumdadır. Aktaş ailesinin köy ortamında geçen; cin, peri masallarıyla bezeli ve rüyaların, mantıkdışı öğelerin hayatı yönlendirdiği birinci bölümde Huvat, Atiye ve farklı durumlar karşısında ortak tutum geliştirmesinden dolayı tek kişilik bir bilinç olarak algılanabilecek Alacüvek köylüleri öne çıkarılır. Alacüvekliler, inançla hurafeyi iç içe yaşayan, farklı durumlar karşısında ortak bir bilinçle hareket eden ama bu davranışlarının anlamını sorgulamayan bazen de çocuksu özelliklere sahip bir grup yapısı içinde resmedilir. Bu grubun verilmiş biçimi, kaba fırça darbeleriyle çizilivermiş ve perspektif kurallarını ihmal eden resmi düşündürür. Roman kişileri gibi, zaman ve mekân algısı da hep düş, rüya, fantezi, hurafe, gibi olağandışı öğelerle sürekli iç içelik arz eder.

İkinci bölümde ise, Aktaş ailesinin büyük kent ortamında sefaletle varan madde sıkıntıları odağa alınarak, kent ilişkisizlikleri içinde savrulması, aile bireylerinin önemli ölçüde yoksulluğa bağlanabilecek birbirleriyle ve dışarıyla kavgası ele alınır. Burada da Azrail’le sürekli kavgaları ile öne çıkan Atiye, ailenin mevcut ideolojik yapısının dışına çıkmaya başlayan ve büyüme hikâyesi odağa alınan Dirmit’ten yeni bir yazarın, Latife Tekin’in doğuşunu haber veren süreç işler. Bu bölümde, ailenin köyden getirdiği yaşamına, kent kültürünün bazı öğeleri sızar. Asıl dikkati çeken şey, Dirmit’in büyüme sürecinde, onun yazma eylemine gönderme içeren yeni bir güç edinmesiyle, ailenin mevcut ideolojik yapısının dışına çıkmasıdır. Bu durum, Dirmit’in yazı yetisinin, kenti okuma becerisine dönüşümünü ve nihayetinde Latife Tekin’in doğuşunu haber verir¹. Dirmit’in eserin ikinci kısmında iyice belirginleşen yazı tutku-

1 İlk romanların önemli ölçüde otobiyografik olduğu şeklinde yaygın bir kabul vardır. Bazı romanların bu kural dışında oluşu, başka bir gerçeklik olarak karşımızda durmaktadır. Bir eserin temelde otobiyografik olmamasına karşın, *yazar beni*’nden ne kadar bağımsız olduğu ise apayrı bir sorundur. Bu konuda *Kitaplık* dergisinin 100. sayısında yer alan “‘Ben’ Kimdir? Ben-Öyküsel Anlatı” başlıklı dosyaya bakılabilir. Rasim Özdenören de *Ruhun Malzemeleri* adlı kitabındaki aynı başlıklı yazıda bu sorunu irdelemektedir (Özdenören, 1986, 89–96).

su, Tekin'in yaratı sancısı olarak alınabilir. Dirmit'in birçok otobiyografik özelliklerle donatılmışlığının yazarın bu *dürtüsüyle*² örtüşmesi, kendisiyle yapılan bir röportajın başlığına kadar yansımıştır (Karaosmanoğlu, 1984, 94).

Eser, Atiye'nin ölümü ve Dirmit'in edindiği bazı güçlerle yeni bir hayata yönelmesinin işaretleriyle açık uçlu olarak biter. Atiye; kocası, çocukları Azrail'le kavga-ları ile eserin odağında yer almıştır. Alt öyküler, onun üzerinden bütünlüğe kavuşturulur. Dirmit'in bütün uğraşları, Halit'in kuş merakı, Mahmut'un gitarı, Huvat'ın din-darlığı vs., Atiye için kavga nedeni oluşturur. Atiye, aile bireylerinden hiç birisinin, kendi rızası dışında, bir tutkusunun varlığına tahammül etmez. Ailesini, hurafe dolu dünyasıyla yönetmek isteğini ömrünün sonuna, ölüm yatağında Azrail'le pençelediği zamana kadar sürdürür.

Roman, tekdüze ilerleyen ve dedikodu düzleminde tıkanıp kalan bir eser de-ğildir. Tekin, kendisine özgü bir bakış açısı geliştirebilmiş, burada da dinamizm yakalayabilmiştir. Eserin anlattığı öykü, sıradan bir köyden kente göç olgusunu yansıtır. Ancak bu sıradanlık, eşyanın tabiatı gereği, onu, XX. yüzyılın ortalarında üçüncü dünya ülkelerini anlatan herhangi bir anlatının yanı başına konmasına olanak sağlar (Akerson, 1984, 65).

Tekin'in anlattığı insan, bireysel ve duygusal olgunluğa erişemediğinden, ka-rakter düzeyinde ele alınmaz. Bu insan, üretici, yaratıcı, deneyim biriktiren değil de, içi şu ya da bu şekilde doldurulabilen ve karikatürize edilmiş bir kalıp gibidir (Aker-son, 1984, 65). Eserin çarpıcılığının temelinde, doğal ve içeriden bir anlatıma yer ve-rilmiş olması yatar. Tekin, birinci bölümde anlattıklarına içeriden bakan biri iken, ge-leneksel alımlama olgusundan ağır bir tempoyla uzaklaşan ikinci bölümde ise, dışa-rıdan da bakabilen biri olmaya başlar. Bu durum, diğer roman kişilerinin kısmı de olsa bireylik özelliği kazanmaya, Dirmit'in ise aile ideolojisinin dışına kaymaya başla-dığı bir sürece denk gelir. Tekin'in başka bir başarısı da, Türk romanında pek de yay-gın olmayan bu özgün durum ile ilgili geçişi dinamik bir üslûpla sağlamasıdır.

Romanın doğaüstüne açılan kanalı; zaman, mekân ve insanın verilme biçimin-de ifadesini bulur. Zaman, köy cemaatinin yaşam biçimiyle uyumlu olarak; mevsim-lerin, ayların, günlerin geçişinin belirtilmesi ve zamana göndermelerin, sıklıkla bir inanın temsilini de üstlenen üç, yedi, kırk gibi sayılara yapılması ile ifade edilir. Ati-ye'nin kayıp geçmişine yapılan yolculuk; belirsiz yönelir. Atiye tarafından uyduru-lan düş, rüya ve hurafelerle bezenen bir çıkmazda düğümленir. Birinci bölümde ana mekân olan Alacüvek köyünde olup bitenler, yakın köylerde de yankı bulur. Sadece bu köyler değil, Alacüvek de mekânsal özellikleriyle belirginleştirilmez. Zaman za-man köyün dışındaki tarla, tepe veya tek tük evlerden söz edilir, ama bu, herhangi bir alt öyküden dolaydır. Eserin mekânsal muğlâklığı, Aktaş ailesinin göç ettiği kentin anlatımında da kendini gösterir. Bu yeni mekân; sokakları, kahvehanesi, denizi, sine-maları, okulu, sokak eylemleri ile romana giren bir kentin varşudur. Alacüvek'in; Türkiye'de veya herhangi bir üçüncü dünya ülkesinde rastlanabilecek bir köy görü-nümünde ve ailenin göç ettiği kentin de aynı özellikte olması, yazarın, mekânı melez-leştirmesinden dolaydır. Kentin herhangi bir kentsel kimlik özelliği belirtilmez. Ro-

2 Tekin'in bu ilk romanının, bir yandan üzerinde yük olmuş geçmişi atarak bir tür arınma ve içinden geldiği kesime borcunu ödeme olarak belirirken, diğer yandan kendini gerçekleştir-me, ben'ini inşa etme çabası olduğu söylenebilir.

◆ Seyit Battal Uğurlu

manda bazı kişilerin yeni özellikler edinme sürecinin anlatımında da benzer durum gözlenir. Sözgelimi Huvat'ın ne zaman okuma yazma öğrendiği, Atiye ile evliliklerinin ne zamandan beri sürdüğü türünden sorular karşılıksız bırakılır. Bu türden bilinçli belirsizlikler; bir yandan eserin yaslandığı, neden sonuç ilişkilerini önemsemeyen, gerçekliği kaba hatlarıyla yansıtmaktan kaçınan kurgulama mantığıyla uyumluluk arz eder, diğer yandan da Tekin'in kişisel dünyasını resmeder. Kendisiyle yapılan bir röportajda, eserlerindeki mekân belirsizliğinin, kendisinin içsel bir durumu olduğunu söyler (Avcı, 1992, 72-73).

Eserin zaman ve mekânının melezleştirilmiş olması, ona yöneltilmiş gerçekçi bakışa nesnel karşılıklar sunamazsa da, asıl kurgulandığı büyümlü gerçekçilik açısından anlam kazanır. Büyümlü gerçekçi eserlerin belirgin özellikleri şu alıntıda detaylı olarak özetlenmiştir: "Gerçek ve fantezinin bir alaşımı olan büyümlü gerçekçilikte, doğrular açıkça gösterilmez. Bunun yerine, karşıtlıklar bir araya getirilerek veya anlatıcı, çoğu zaman romandaki olayları yargılamayan bir tanık durumuna getirerek, yaşanlara içerden ayna tutma yoluyla, yanlışları daha görünür kılar. Latin Amerika tipi büyümlü gerçekçilik, folklordan içerik düzeyinde yararlandığı gibi, sözlü edebiyatın anlatım tekniklerini de kullanır. Bunların etkisiyle, kronolojik bir zaman yerine, çevrimsel bir zaman anlayışının baskın olduğu, psikolojik derinlikli roman kişileri yerine daha çok eylemlerine ağırlık verilen karakterlerin kullanıldığı, sözlü edebiyat ürünlerinde olduğu gibi, yer ve zamanın belirsiz bırakıldığı bu yapıtlar, mitlerin, halk hikâyelerinin, destanların, masalların yapısal yanından da yararlanır. Bu yönleriyle büyümlü gerçekçi romanlar birebir yansıtmacı bir anlayışın egemen olduğu gerçekçi romanların yer, zaman ve karakter anlayışından ayrılır." (Turgut, 2003, 2). *Sevgili Arsız Ölüm* bir yandan Orta Asya Türk inanışlarına, Türk destanlarına, geleneksel Türk anlatılarına yaslanmasıyla, gelenek içinde anlam kazanır ve bu geleneksel birikimin aktarılmasında Marquéz model olarak seçilerek,³ klâsik gerçekçi çizginin dışına çıkarılır.

Tekin, romanının kişilerini bireylik vasfı ile özellikle donatmamıştır. Kişilerin bir kısmının göze çarpan özellikleri, davranış biçimleri, gerçekçi romanın ölçütlerine vurulduğunda önemli eksiklikler olduğu söylenebilecektir. Kişiler, dışsal gerçeklik içinde yaşanan çatışmaların ürünü olarak doğmadıkları gibi, bir türlü kanlanıp canlanamazlar. İlk çizildikleri zamanki şaşırıcılığını ve çarpıcılığını iç ilmeklere dönüştürecek kişilik yapısı edinemezler. Bir çırpıda oluşturulup, primitif halleriyle, kendi başlarına bırakılırlar (Gümüş, 1991, 110). Ne var ki romanın atmosferinden de alımlanabileceği üzere, Tekin'in kendini bu teraziyle tartma gibi bir derdi yoktur. Üstelik mantık algılarını öteleyen bazı tutum, davranış ve inançların, bir de anlatıcı tarafından, roman kişilerinininkiyle özdeş bir sesle aktarılması, gerçekçi roman okurunun beklentilerini iyiden iyiye açmaza sokar. Bu durum, aynı zamanda geleneksel destan ve meddah anlatıcısının anlattıklarına inanmasındaki tutumun aynısıdır.

3 Marquéz'in Tekin'deki etkisi, onun ilk dönem eserleri üzerine yapılan değerlendirmelerde sıklıkla dile getirilir. Kendisi de bu etkiyi doğrular. Bir konuşmada, hem geleneği aktarma, hem de gerçekçilik anlayışının dışına çıkma konusunda ondan yararlandığını söyler: "Göbeği cinlerle kesilmiş bir kızın Marquéz'den etkilenmemesi tuhaf olurdu. Marquéz'in, halkın dünyaya birikimsiz bakmasını anlatmadaki ustalığına, güzelliğine çarpıldım... Coşku ve özgürlük duygusu yarattı bende. Kafamın içinde klasik roman kalıplarını kırmak için müthiş bir çatışma yaşarken bana arka çıktı... Romanım, etkilenmenin nerede başlayıp nerede bitmesi gerektiğine güpgüzel bir örnektir..." (Karaosmanoğlu, 1984, 94).

Eseri bu gözle değerlendiren Cengiz Gündoğdu, Tekin'in; ilk iki romanındaki kişilerine bireylik özelliği kazandırmaktan kaçınmış olmasını, "süregelen şematik bir kanaldan" çıkıp, "başka bir şematik kanala" girmek olarak açıklar (Açıkoturum, 1985, 10). Bu, klasik gerçekçi roman eleştirmeninin haklı olabilecek yaklaşımıdır ancak, eseri kendi gözlüğüne uydurma mantığını dayatma isteğinden ötürü sorunludur. Mustafa Sercan, *Sevgili Arsız Ölüm*'de kişilerin belli bir mesafeden anlatılıyor olmasını, onların boyutsuzluğu biçiminde değerlendirip ve bunun da esere derinlik yokluğu biçiminde yansıdığını öne sürerken Gündoğdu'nun yaklaşımını paylaşmış olur. Sercan'ın ve Gündoğdu'nun bu bakışı, aynı zamanda, hâlâ sanat eserinde somut gerçekliği arayan, sosyolojik ve kısmen de politik durumumuza ilişkin bazı özdeşleştirmeler peşindeki yaygın okur zihniyetine de tercüman olur. Oysa Tekin, bu bakışı özellikle karşılıksız bırakacak romanı ile daha farklı bir dünyanın kapısını aralamaktaydı. Bu aralıktan üç şey okunur:

1. Romanın dili, anlatının ritmi, kullanılan sentaks, kişilerin minyatürleştirilmiş evreni ve esere egemen akıldışı dünya üzerinden, Orta Asya Türk inanışlarına kadar uzanan kültürel bir olay, bir tür Deli Dumrul bilinci gözlenmektedir. Atiye, ailesi ve çevresi üzerinde Şamansı bir rol oynamaktadır. Bu rol, eserin sonlarına doğru görülebileceği üzere, 'yükselmeye', gökle ilişki kurma, gelecekte haber verme gibi hallerinden de anlaşılacağı üzere, 'seçilmiş' konumuna gelen Dirmit'e, tevarüs etmiştir.

2. Tekin'in birçok konuşmasında annesi başta olmak üzere, babasının ve köylülerinin diline ve kültürüne dayandığını söylediği eserin teknik yanı, model olarak, Güney Amerikalı büyülü gerçekçi yazar Gabriel Garcia Marquez'e dayanır. Ancak esere ruh veren malzeme bütünüyle yerlidir.

3. Tekin ile Marquez'i yan yana görmemizi sağlayan olgunun; ikisinin de üçüncü dünyalı insanı anlattığı şeklindeki yaklaşım,⁴ eserin daha farklı bir okuma biçimini olanaklı kılar. Gerçekte iki yazar da teknolojinin, kent kültürünün ve medenî dünyanın nimetlerinin uzağındaki insanı ele almaları açısından birbirine yakın dururlar. Anlatıcının, kişileri karşısındaki yerine göre ketum veya ironik duruşu, eseri büyülü gerçekçi olarak görmemizi sağlar.

Karakter ögesine yer verilmeyen romanda, kişilerin ruhsal açıdan çözümlenmesine gidilmez, daha çok onların davranışları öne çıkarılır. Birçok durumda ortak davranış sergileyen Alacüvekliler, az gelişmiş birer erişkin görünümündedirler. Bu insanlar, asıl rengini hurafelerden alan ortak inançlarıyla ilgili herhangi bir tereddüt yaşamazlar. Peri kızını ortaklaşa kovarlar, onu ininde birlikte yakarlar, Huvat'ın köye getirdiği yenilikler karşısında ortak tepki geliştirirler. Önemli ölçüde Atiye odaklı hurafelerle yönlendirilen Aktaş ailesinin kişileri, sıklıkla eğilim değiştirmeleri ve çocuksu davranışları ile dikkat çekerler. Baba Huvat⁵, hiçbir işte karar kılma-

4 Bu yaklaşım biçimi ilkin Murat Belge, sonra da Fatma Akerson tarafından dile getirilir (Belge, 1984, 27; Akerson, 1984, 65).

5 Türk romanında baba olgusu, Jale Parla'nın Tanzimat romanı üzerine incelemesinde (Parla, 1993) açıkça ortaya konduğu üzere, başından beri sorunsal olarak ele alınır. İlk Türk romanlarında oğullar, gözlerini bütün deneyimsizlikleriyle babasız bir dünyaya açarlar. Nurdan Gürbilek'in, Oğuz Atay'ı odağa alarak Yusuf Atılgan ve Tezer Özlü'deki baba olgusunu Kemallettin Tuğcu romanlarına ve Yeşilçam dramlarına kadar genişleyen bir yelpazede yaptığı çözümleme için bkz: (Gürbilek, 2001, 52-65).

◆ Seyit Battal Uğurlu

ması, hep çocuksu davranmasıyla, adeta çocuklarına modellik eder. Normalde beceriksiz oldukları söylenemeyecek bu çocuklar, tıpkı babaları gibi kentte hiçbir şekilde tutunamazlar.

Romanda sıklıkla yer verilen cin ve periler sadece yazarın fantezisini değil, Türkiye'nin taşrasında, eserin yazıldığı yıllarda hâlâ yaşandığı söylenebilecek gerçekliklerle de örtüşür. Romanın gerçeğinde cinlerle ilişki, hem öznel düzeyde, hem de toplu halde gerçekleşir. Cinci Memet'in cinler tarafından boğulması, esere sonucu itibariyle yansır. Bayraktar adındaki öğretmen, cinlerce çarpılır, peri kızına sevdalanır. Bir süre sonra aramakta olduğu altınları bulur ve bunu peri kızına verir, sonrasında da onunla evlenir, bir kızı bir de oğlu olur. Buraya kadar olanlar, romandaki yaygın inanışla uyumludur ve esere öznel yaşantılar biçiminde yansır. Çünkü peri kızı, bulunan paralar ve çocuklar romanın gerçeğinde yer almaz. Bunlardan diğer kişilerin anlatımları sayesinde haberdar olunur. Oysa Bayraktar çocuklarını yanına alarak Hüvat'ı ziyaret eder. Üstelik buna tanık olan köylüler, madenî paraları elinden alarak onu ağlatır. Böylelikle gerçekdışı bir deneyim toplu halde yaşanır. Benzer durum, peri kızının ininin yakılmasında, inden çıkan dumanın bütün köy kadınlarını dilsizleştirmesinde de gözlenir. Romanın atmosferinin temel belirleyicileri arasında yer alan cinler, periler, Tekin'in çocukluğunun bir yansımasıdır: "Çocukluğum, annemin babamın, komşuların anlattığı cin ve peri masallarıyla, nedenini onlardan bir türlü öğrenemediğim yaşama, düşünme biçimlerine şaşırarak geçti" (Kalkan, 1983). Bu şaşkınlık, Tekin'in sonradan yazacağı romanın malzemesini oluşturacak, 1980'li yıllarda Türk edebiyatı kamuoyuna da yansıyacak ve Tekin'e kanon içinde önemli bir yerin kapısını da aralayacaktır.

Roman kişilerinin düşleri gerçekleşmeyince, kimi durumları gelecek tasarımı biçiminde yaşadıkları, Seyit'in şirket kurma hayali örneğinde verilir. Benzer durum Mahmut'un gece lambası projesinin kısa süre sonra işlemez hale gelmesinin ardından da görülür. Mahmut elle yaptığı gece lambalarını satamayınca, tümünü parka asar. Anlatının akışı, Mahmut'un yaptığı iş ile ilgili doğal olan bir durumun anlatılmasıyla sürmekteyken, ironik olmaksızın anlatılanlar, doğaüstünü devreye sokar: "Mahmut atkestanesine tırmandı. Her ağacın çatal dalına bir gece lambası bıraktı. Kalkanları salıncak demirlerine astı. En güzel, en büyük lambayı bekçi kulübesinin damına koydu. Yere atladı. Atlar atlamaz gözünün önüne yedi ayrı renkte ışık patladı. Mahmut gözlerini kısıp bekçi kulübesinin duvarına dayandı. Damdan başına ışık yağdı. Kirpiklerine, ellerine, üstüne başına ışık kondu. Ağaçlardan ışık fışkırdı. Park ışıkla yıkandı. Pırıl pırıl oldu. Parkın aksi göğe vurdu. Mahmut bekçi kulübesiyle birlikte gökte bir koca buluta kondu" (Tekin, 2003, 159).

Başka bir örnekte rüya motifi devreye girer. Hüvat'ın oğlu Seyit sokakta vurulurken, öteden beri kurmayı hayal ettiği şirket ile ilgili gelecek zaman tasarımıyla düşsel bazı durumlar yaşar. Bu yaşantı onun sokakta kanlar içinde bayılma süreci ile eşzamanlı olarak gerçekleşir. Atiye, Seyit'in sokaktaki durumunu, rüyada eşzamanlı olarak yaşar: "Atiye ansızın rüyadan sıçradı. Seyit'in yatağını korkuyla kontrol etti. Deli gibi durdu. 'Seyit'i vurdular,' diye bağırıldı" (Tekin, 2003, 12). Bu sahnede, Seyit'in kan kaybıyla bayılması, kendini kurmayı düşlediği şirketin başında görmesi ve Atiye'nin onun vuruluşunu rüyada yaşaması eşzamanlı olarak cereyan eder.

Atiye'nin Azrail ile ilişkisi de gerçekliği melezleştiren bir yapı sergiler. Azrail zaman zaman yokladığı Atiye'ye bir doktor edasında yaklaşır. Ona hastalıklarını sa-

yar, ömrünün kalmadığını veya yakında biteceğini bildirir. Atiye ise, her defasında sıkı pazarlıklar yaparak onu geri gönderir. Atiye aynı zamanda tanrı ile pazarlığa tutuşur, onunla da kavga eder. Bütün bunlar, romanda yansız bir anlatım tutumuyla verilir.

Hızır'la görüşmesinde anlatıcının tutumu değişir. Hızır'ın genel teamüle aykırı olarak yardım etmeksizin, Atiye'den aldığı ikramlardan sonra, onun bacağına okşamak şeklinde çapkınlık yapması ironik bir hava doğurur.⁶

Cin, peri, Azrail, Hızır gibi tanrı da, eserin gerçekliği içinde yer alır, roman kişisi ile etkileşim içinde gösterilir. Bütün bunlar karşısında yazar ketum bir tutum takınır. Şu paragraf sadece Atiye ile Azrail'in son karşılaşmasını anlatmaz, aynı zamanda Atiye'nin roman boyunca bitmeyen, kronikleşmiş hastalığının geldiği aşamayı bütün trajikliğiyle ortaya koyar: "O gece Azrail, sen oğlunun erkekliğini yoklayınca birden aklıma düştü, ben de bir seni yoklayayım diyerek Atiye'nin yanına geldi. Onu uykusundan sesleyip uyandırdı. Koltuğundan tutup yatağın içine oturttu. Elini, bir Atiye'nin yüreğinin üstüne koydu; bir ciğerinin üstünde gezdirdi. Hırıl hırıl öten nefesini dinledi. Sonra Atiye'ye vaktinin geldiğini bildirdi. Çocuklarını uyandıracak, onlarla sarılıp kokaşacak kadar Atiye'ye zaman verdi. Atiye Azrail'in ellerine sarıldı. Kocasıyla helalleşmeden alıp kendisini götürmemesi için yalvardı. Oğlu Seyit'in askerden gelmesini beklemesini istedi. Ama Azrail Atiye'nin başına gelip gitmekten yorulduğunu öne sürüp isteğini geri çevirdi. Atiye hiç olmazsa Nuğber'e bir haber edilecek kadar ömür diledi. Azrail vakit kalmadığını, yüreğinin kapakçığının artık açılıp kapanmaktan yorulduğunu, birazdan hiç açılmamak üzere kapanacağını Atiye'ye duyurdu. Atiye, 'Kapanmamasının bir çaresi yok mudur?' diye bir umutla sordu. Azrail ona çare bulursa rahmindeki yaranın büyüyüp yayıldığını, tüm içini sardığını, yaranın onu öbür dünyaya götüreceğini söyleyip elinden artık bir şeyin gelmediğini Atiye'ye bildirdi" (Tekin, 2003, 191-192).

Atiye ile Azrail arasında patlak veren kavgada o, tanrıya isyan eder, işi onu inkâr kadar vardırır. Bu durum "Allah'ın gücüne" gider ve Atiye, "[s]ancılılarıyla ve yaralarıyla yaşama" cezası alır. Ama o daha ölmeden, bu dünyada yaptığı gibi, ahiretin de altını üstüne getireceğini söyler. Ölümünden hemen sonra, cenazesine gelenleri saymaya kalkar. Tanrıya karşı geldiği için eli sopalı zebanilerle karşılaşır: "Atiye ilkin hiç o yerli olmadı. Sonra, 'Ne sopasıymış anam bu!' diye yandan aldı. Olmayınca dikine verdi, 'Benim gibi içi yaralı bir kadını dövme, zebanilere iyi gelmezmiş', dedi" (Tekin, 2003, 218).

Dirmit, romanın sonunda, edindiği yeni yeti ile öte dünyada olan bitenlerden haber vermeye ve duvara konmuş bir işaret karanfile dönüştürmeye başlar. Bu; 'se-

6 Son dönem Türk edebiyatında, Hızır imgesine seküler bir boyut katan yeni bir algıya rastlanmaktadır. Sözgelimi Nazlı Eray'ın *Kuş Kafesindeki Tenor*, (1991) adlı eserindeki "Hızır" başlıklı hikâyede geçen Hızır ile Tekin'in Hızır'ı, bazı tutumları açısından benzerlikler taşır. Aptullah adlı memura ansızın görünen Hızır, onu ancak düşlerde görebileceği bir hayata kavuşturur. Aptullah, sarışın bir kıza da vurgundur. Tek isteği, Hızır'ın kendisine göründüğünü kimseye bildirmemesidir. Zengin bir hayatla gelen sır saklama zorunluluğu, Aptullah'ı ağır bir yükün altında bunaltmaya başlamıştır. Hızır ikinci gelişinde, bir daha gelmeyeceğini söyler ve yardımı keser. Giderayak bir beceriksizliğini de Aptullah'ın yüzüne vurur: "Kızı da ayarlayamadın" (Eray, 1996, 75). Halk anlatılarında yardımseverliği, dini yanı öne çıkan Hızır, burada dönüştürülerek daha dünyevî bir yüze büründürülmüştür.

◆ Seyit Battal Uğurlu

çilmiş' Dirmit'in gökle, öte dünya ile ilişki halindeki Atiye'nin yerine geçtiği, Şamansal yetiler kazandığı anlamına gelir. "[K]ara nokta" oynayarak annesinin zebanilere karşı geldiğini evdekilere bildirir. Huvat; bu açıklaması üzerine Dirmit'in, aklını kaçıracağını söyleyerek duvara bir işaret koyar. Dirmit'in baktığı bu işaretten "kıpkırmızı bir karanfil" açılır ve Dirmit onu "duvardan alıp göğsüne" takar (Tekin, 2003, 218). Böylelikle Atiye'den boşalan yere emin adımlarla oturacağını haberini de vermiş olur. Dirmit, artık gelecekte insanların kaderini, kentin içini okuyabilecek güçlere erişmiştir. Bu durum, çifte anlamlılık barındırır: Dirmit'in Şamansal güçler edinmiş olması ve yazar olacak olması.

Tekin, kendini Türk edebiyatı *kanonunun* dışında bir yerde konumlandırırken, Türk nesir geleneğinin Dede Korkut, Evliya Çelebi, Aşıkpaşazâde, Koçi Bey gibi isimlerinden yararlandığının bilincindedir. Tekin, klasik romanın; yansıtmak istediği dünya algısına denk düşmediğini kabul eder ve çabasını, "kendi halk edebiyatımızı, kültürümüzü temel olarak yeni bir biçim geliştirme" (Sezer 2002, 18) olarak nitelendirir. Semih Gümüş, onun roman anlayışını değerlendirirken "[h]alk edebiyatının şiirsel ritminden beslenerek kurduğu ve yer yer doğaçtan boşalan bu dilin kuşku duyulmayacak özgünlüğüne karşın, çok boyutlu çağdaş ilişkileri kavrayıp bütüncül bir kurmaca gerçekleştirme(ni) olanaksız" bulur ve karşılıklı konuşmalara hiç yer vermemiş olmasını da bunun bir göstergesi olarak görür (1991, 112). Romandaki diyaloglar, Dirmit'in zaman zaman kuşkuşotu, tulumba, kar, gibi insan dışı varlıklarla yaptığı sahte (pseudo) konuşmalardan ibarettir. Bunun dışındaki tüm konuşmalar, yapılan bazı anlatılarda görülebileceği üzere, anlatıcı tarafından dönüştürülerek aktarılır. Yazarın kurduğu dünya ve takındığı tutum, Gümüş'ün beklediği türden çok boyutlu ilişkiler geliştirmeye engeldir.

Tekin, bir açikoturumda, edebî değerleri karşısına alarak yazmaya başladığını söyler. Asıl sorununu, kendi tarihini araştırma olarak belirtir ve kendini bulunduğu konumun dışında tutar. Sınıfsal olarak geldiği yerin de farkında olarak, kayıp tarihini, "kayıp bir dil" içinden yazmayı seçtiğini söyler (Açikoturum, 1966, 8). Başka bir konuşmasında da konumunun Türk ya da dünya edebiyatı geleneği dışında bir yerde olduğunu ve mevcut roman geleneğine bağlılık duygusu hissetmediğini söyler.⁷ Tekin bu yaklaşımı ile kendisiyle eşzamanlı olarak edebiyat sahnesine çıkan Orhan Pamuk ile benzer tutuma sahip olduğunu gösterir. Edebiyat geleneğiyle hesaplaşması, irdeleme veya eleştirme biçiminde değil, yok sayma biçimindedir (Sezer, 1995, 47). Latife Tekin, yazarlığın, kendine özgü ayrıcalıklar, iktidar talep eden bir konum olmasından dolayı, "hâlâ yoksul bir insan" olarak tanımlanmayı tercih eder. Bu türden bir konumlanmanın gerekçesini, yazarlığın mülkiyet ve iktidar duygusunu içselleştirmeyi gerektirmesine dayandırır (Tekin-Savaşır, 1987, 137). Böylelikle mülkiyeti ve iktidarı reddettiğinin altını çizer. Ancak kanon dışında kalarak var olmayı tercih etmekle, aynı zamanda kendi iktidarını kurma yolunda adım atmış olduğu söylenemez mi? Murat Belge, onun özgünlüğünü; Batıcı-ilerlemeci sorunsalın ve geleneksel 'köy ro-

7 İskender Savaşır'la konuşmasında şunları söyler: "Ya, ben zaten kendimi edebiyat dışı yere koyuyorum. Ben, kendini Türkiye'deki edebiyat serüvenine ya da dünya geleneğine bağlı görerek yazmaya başlamadım ki. Aksine bu geleneği karşıma alarak yazdım; üstelik pek öyle bir duygusal bağ da hissetmeden. Bütün bunlara rağmen niye yazdığım sorusunun da cevabını vermişim zaten: Yazmayı bizim politik serüvenimizin bir devamı olarak görüyordum" (Tekin- Savaşır, 1987, 137).

manı' sorunsalının bütünüyle dışında bakmasında bulur. Çünkü o, "egemen ideolojinin kalıplarına kapılmadan bakabilmiş" tir (Belge, 1998, 240).

'Kayıp tarih' ve 'kayıp dil' Tekin'in ilk dönem roman anlayışını özetler gibidir. Çocukluk, cinli perili masalların diyarı olan köy, oradan da Orta Asya Türk inanışları, onun eserine bu iki kaybın izini sürerken girer.

Olağanüstü, fantezi, hurafe, saçma türü öğeleri okuyan okur, roman kişileri gibi bunların gerçekliğini sorgulamaz. Romanın saçma olanla iç içe yürüyen atmosferinin şaşkınlığa neden olmamasında, yazarın yarattığı atmosferin, *Dede Korkut Hikâyeleri* geleneğinden dolayı tanıdık olmasındandır. *Sevgili Arsız Ölüm*'ün bir damarı da "Bamsı Beyrek," "Deli Dumrul," "Boğaç Han" "Tepegöz" hikâyelerinden beslenir. Eserdeki fantezi öğeleri, anılan hikâyelerde geçen bu türden öğelerin yeniden, ama Tekin'in üslûbuyla yazılmasından ibarettir (Aslan, 2005). Rüzgârla, dağlarla, bitkilerle konuşulması, *Sevgili Arsız Ölüm* ile *Dede Korkut Hikâyeleri* arasındaki başka bir benzerliği verir. Dirmit köyde iken tulumbayla, rüzgârla ve gülle, kentte ise kuşkuşotuyla konuşur. Benzer durum *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde de görülür. Sözgelimi güçsüzlük duygusu, kişileri insan dışı varlıklarla iletişime itekler. Salur Kazan av dönüşü evinin yağmalandığını görünce, toprakla, suyla, köpekle konuşur. Uruz, düşmanlarınca tutuklanmadan önce bir ağaçla konuşmak ister. Dirse Han'ın karısı, oğlunu yerde, kanlar içinde görünce Kazılık dağına bağırır. *Sevgili Arsız Ölüm*'deki konuşmalarda, konuşulanlar karşılık verir ve konuşma sahte diyalog tarzında iken, *Dede Korkut Hikâyeleri*'ndekiler monolog tarzındadır (Aslan, 2005).

Sonuç olarak Tekin'in, kendi evinde konuşulan Türkçeyi, müzikal etkisiyle kullandığı söylenebilir. Bu dil, *Dede Korkut Hikâyeleri*'ndeki Evliya Çelebi *Seyahatname*'sindeki Türkçe ile yakın organik bağlara sahiptir. Attilâ İlhan'ın "taptaze bir hava estirmişsin" (İlhan, 1984, 80) sözleri, bu dilin çağdaş anlatıya olan bağlantısını ifade eder. Tekin, Türkiye'de uzun bir süre var olmuş ama ürün düzeyine yükselmemiş bir birikimden gelir. Bu, 1960'lardan beri süregelen toplumsal değişimin kültürel birikiminin bir sonucudur. Teknik açıdan da Latin Amerika çıkışlı büyülü gerçekçi romandan beslenir ve kurduğu evren itibarıyla resim, sanatını, sözgelimi Mark Chagall'ı akla getirir. Tekin, içinden geldiği sosyal konumu "kayıp tarih" ve "kayıp dil" olarak niteler ve bu iki kaybın izinden yazar. Bu durum onun hem geçmişe bakışını, hem de roman anlayışını açığa vurur. Tekin'in kurguladığı dünya, Türkiye'nin taşrasında konumlanır ve bu yanıla üçüncü dünyalılığa bağlanır. Tekin, köylülüğün iç dünyasını bireysellikte değil, genel bilinçlilik eğiliminde aramakla, Yaşar Kemal'in Türk romanında başlattığı olguyu sürdürdüğünü ortaya koyar. Geleneksel halk hikâyesiyle, modern romanı kaynaştırmasıyla özgün bir çizgi yakalar. Tekin folklorik malzemeye yaslanır ve doğaüstünü yargılamaz. Onda olağanüstü ile gündelik yaşam gerçekliği iç içedir. Anlatıcı da, roman kişileri gibi bu durumu yadırgamaz. Tekin'in eseri, 1980'lerdeki Türk romanı için özgün bir örnek oluşturur.

◆ Seyit Battal Uğurlu

Kaynakça

- AÇIKOTURUM (1995). "Latife Tekin'in Romanlarında Geçekçilik", Katılanlar: C. Gündoğdu, M. Sercan, A. Birkiye, **Varlık**, (933), Haziran.
- AÇIKOTURUM (1996). "Genç Romanımız", (Yöneten: H. B. Kahraman). Katılanlar: A. Altan, L. Tekin, M. Eroğlu, **Gösteri**, (64), Mart.
- AKERSON, Fatma (1984). "Alacüvek Cinleriyle İstanbul Cinleri Karşı Karşıya: 'Sevgili Arsız Ölüm' Üstüne Bir Yorum Denemesi", **Çağdaş Eleştiri**, (3), Mart.
- ASLAN, Sema (2005). "Reflections From The Turkish Narrative Tradition: From Dede Korkut To Latife Tekin", <http://www.baskent.edu.tr/~amer/res/sema.htm>, 7 Ağustos 2005.
- AVCI, Zeynep (1992). "Bu Şehir Bize Üzgün...", (Röp.), **İstanbul**, (1), Nisan.
- BELGE, Murat (1984). "Sevgili Arsız Ölüm", **Milliyet Sanat**, (88) 15 Ocak.
- BELGE, Murat (1998). "Türk Roman Geleneği ve Sevgili Arsız Ölüm", **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ERAY, Nazlı (1996). **Kuş Kafesindeki Tenor Radyo İçin Gece Düşleri Öyküleri**, Can Yayınları, İstanbul.
- GÜMÜŞ, Semih (1991). **Roman Kitabı**, Adam Yayıncılık, İstanbul.
- GÜRBİLEK, Nurdan (2001). "Az gelişmiş Babalar", **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, İstanbul.
- İLHAN, Attilâ (1984). "Lâtife'ye Mektup", **Sanat Olayı**, (20), Ocak.
- KALKAN, Şenay (1983). "İlk Romanı 'Sevgili Arsız Ölüm'le Dikkati Çeken Latife Tekin: 'Aslında Roman Yazmak İstemiyorum'", (Röp.), **Cumhuriyet**, 1 Aralık.
- KARAOSMANOĞLU, Ülkü (1984). "Dirmit'le 'Sevgili Arsız Ölüm'ü Değerlendirdik", (Röp.), **Sanat Olayı**, (20), Ocak.
- ÖKTEMGİL TURGUT, Canan (2003). **Lâtife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik**, Bilkent Üniversitesi Ekonomik ve Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
- ÖZDENÖREN, Rasim (1986). "Ruhun Malzemeleri", **Ruhun Malzemeleri**, Risâle Yayınları, İstanbul.
- PARLA, Jale (1993). **Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- SEZER, Sennur (1995). "Sevgili Arsız Ölüm'den Aşk İşaretleri'ne Latife Tekin'in Anlatısının Dil ve Çerçevesi", **Varlık**, (1055), Aralık.
- SEZER, Sennur (2002). "Latife Tekin: Dil ve Masumiyet", **Evensel Kültür**, (127), Temmuz.
- TEKİN, Latife (2003). **Sevgili Arsız Ölüm**, Everest Yayınları, 17. baskı, İstanbul.
- TEKİN, Latife; İskender Savaşır (1987). "Yazı ve Yoksulluk", (Söyleşi), **Defter**, (1), Ekim-Kasım.

REALISM, TRADITION AND NOVELTY IN THE NOVEL *DEAR SHAMELESS DEATH*

Seyit Battal UĞURLU*

Abstract

Latife Tekin has written a novel handling rural-urban dualism in a refreshed but different point of view, and thus she bore her mark to the 1980's Turkish literature as well as maintaining this theme in two of her novels written later. This work, embellished with an autobiographical motive, chooses its subject matter from the migratory Aktaş family from the village to an urban area, its annihilation in aberrant relationships and its alienation in the midst of such an aberration. The process of authorship of the protagonist Dirmit, who was endowed with a representation of the self of the author, is realised with this process. The inner world of each character peculiar to the extraordinariness of each person helps reconstruct the narrating possibilities and a mode of language transformed into a structural element. The novel is rendered realistic when combined with Latin American literature set in the third world milieu in terms of the habitual missing of a father, his transfer of the instruments of the civilized world to the rural area eking a life of irrationality, a mother who has constant biddings with Azrail in the face of death, a daughter who has constructed a world of animated and inanimated objects. This novel is not only plotted with a poetically inner voice, but it is strengthened with a rich observation and popular narrations. The *Dear Shameless Death*, is recounted as not limited with change of setting and migration, but employs the selfhood problematic of the individual as well as different introspections touching on different themes. This article has been focused on the novel and different aspects to Turkish novel within the context of tradition and realism.

Key Words: Latife Tekin, *Dear Shameless Death*, Turkish novel, realism, magical realism, folk narratives

* Assistant Professor; Yuzuncu Yıl University, Faculty of Arts and Science, Department of Turkish Language and Literature/Van